

康有为书法审美理论管窥

江 虹

晚清书法巨子康有为(1858—1927)生活在中华民族灾难深重的历史时期。其时,清政府在中法战争中步步退让,割地赔款,丧权辱国。面对列强欺凌,国势日衰的严酷现实,康有为于光绪十四年(1888年)夏第一次以布衣身分上书光绪皇帝,极陈中国危亡之险状,恳请朝廷变法以图强。不料此书竟被顽固派礼部侍郎许应驷等从中作梗,不仅未能上达,反而遭到顽固派的指责和讥笑。据《康南海自编年谱》是年记载:

沈子培劝勿言国事,宜以金石陶遣。时徙居馆之汗漫舫,老树蔽天,日以读碑为事,尽观京师藏家之金石凡数千种,自光绪十三年以前者,略尽睹矣。拟著一金石书,以人多为之者,乃续包慎伯为《广艺舟双楫》焉。

总之,政治上的失意,使他愤然“捐弃旧故,洗心藏密,冥神却扫,推碑摘书,弄翰飞素,千碑百记,钩午是富。发先识之覆疑,窍后生之官奥,是无用于时者之假物以游岁莫也。”(《广艺舟双楫·叙目》)可见,康氏在上书不达,心情郁愤的情况下,钻研书法,乃“是无用于时者之假物以游岁莫(暮)”,绝非仅仅为了排愁遣闷,消磨时光,而是力图把自己的变革的哲学主张,寄寓于书学理论之中,因为“书学与治法,势变略同。”(《原书第一》)“可著圣道,可发王制,可洞人理,可穷物变。”(《叙目》)康氏潜心碑学书法研究的结果,是次年问世的《广艺舟双楫》。包世臣的《艺舟双楫》,包括两个部分:“论文”和“论书”。康有为所“广”者,只是其“论书”部分。包氏的论书,虽然开创了北碑风气的先声,但理论上缺乏体系,比较零散。康氏则在包世臣“论书”的基础上,予以大大的丰富和发展,将北碑之学的美学理论加以条理化和系统化,建立起了严整的理论体系,成为我国书法美学发展史上的一部重要论著。《广艺舟双楫》作为在整个中国书学史中一部罕见的集大成之作,康有为将强烈的政治因素渗入到对碑学的竭力鼓吹之中。他在书论中攻击的帖学和萎靡的书风,是当时腐朽没落的封建传统意识的缩影;他在书论中大力提倡的书法革新,在其心目中已同社会革新紧紧融为一体。因此,康有为书法的审美理想,必然受其政治理论的影响,并在书论中流露出来。弄清这一点,对于我们理解康有为何以不遗余力地在《广艺舟双楫》中抑帖卑唐,尊魏崇碑是有大裨益的。

纵观清制二百多年的历史,大体可分为三个时期:一是逐渐平定明末纷乱,建立和巩固

清王朝的初期；二是康熙、乾隆两朝的盛世期；三是以嘉庆、道光为界，因列强入侵，国势趋衰的晚期。清代书法的发展状况也与此大体相对应，康有为云：“国朝书法，凡有四变：康雍之世，专仿香光；乾隆之代，竞讲子昂；率更贵盛于嘉道之间；北碑萌芽于咸同之际。”（《体变第四》）清代初期，由于康熙、乾隆对董其昌和赵孟頫的嗜爱，“臣下摹仿，遂成风气。”（同上）传统帖学在迎来它最为繁荣的鼎盛之时，也已标志着它开始走下坡路。随着清王朝大兴文字狱，文人学子明哲保身，为形势所迫纷纷潜心于对日益丰富的金石出土文物的考据之中。此时碑学的渐盛重视的主要还是唐碑，因为朝廷要求写字要有法度，合规范。于是点画妥贴，结构完美，法度谨严的欧阳询书体及唐代其他楷书大师的书体在嘉庆和道光年间备受推崇。由此相衍成习和近亲繁殖的后果是导致字字如算子，厌厌无生气，以“乌、方、光”为特征的“馆阁体”泛滥成灾，整个书坛弥漫着一股衰靡之气，书法在艺术表现性特征上受到莫大约束。书法艺术发展到此似乎已到了“山穷水尽”的境地。

康有为既然要在其书学中寄托维新变法的理想，显然不会去迎合这种“率姿媚而刚健少”，“局束如猿下驹，蹇怯如三日新妇”（同上）的赵、董书风和“馆阁”习气。在康有为看来，清朝书坛这种保守、僵化局面的出现，同变法维新主张不能实现的原因一样，是在“祖宗之法不可言变”的传统封建意识和“非圣无法”的官方重压下形成的。更要紧的是，康氏认为从书法的风貌中亦可见出国势的安危，“可以观世变矣。”（同上）“元和之后，沈传师、柳公权出，矫肥厚之病，专尚清劲，然骨存肉削，天下病矣”。“宋称四家，君谟安劲，绍彭和静，黄米俱出，意态更新，而偏斜拖沓，宋亦遂亡”（同上）。倘若任由衰靡书风泛滥下去，连国家也要衰亡，干系可谓大矣！那么，要使书法艺术的发展有一个“柳暗花明”的前景，由积贫积弱走向雄强、昌盛，唯一的出路就是变法：“盖天下世变既成，人心趋变，以变为主，则变者必胜，不变者必败，而书亦其一端也”（《卑唐第十二》）。如何变呢？在维新变法中主张“托古以改制”的康有为，在书法的变革中，当然亦从其源头去寻找出路，当是时大量出土的魏晋南北朝的墓碣石碑、摩崖造像中那种粗犷、质朴、雄浑、姿肆书的风令康氏振奋和倾慕不已，确信找到了医治千百年来占统治地位，如今已病入膏肓之帖学的灵丹妙药。于是，康有为继承并大大发展了阮元和包世臣尊碑的理论成果，在书坛上擎起了全面变法的大旗，震聋发聩地倡导尊魏崇碑。倘若说阮元之倡导碑学，是将其抬出与帖学并峙，“短笺长卷，意态挥洒，则帖擅长；界格方严，法书深刻，则碑据其胜。”（阮元《北碑南帖论》）包世臣虽对北碑百般偏爱，却也不忘嘱人如有志学书“宜择唐人字势凝重，锋芒出入有迹象者”（包世臣《艺舟双楫》）为范本。康有为的书法变革则来得更为彻底，更为坚决。在尊魏崇碑的同时，康氏不仅要“抑帖”，而且还要“卑唐”，对帖学一系作全面否定。可以说，康有为对魏晋南北朝碑刻那连篇累牍近乎顶礼膜拜的推崇，并不是对这些碑刻原来意义上的忠实理解，而是溶进了自己的审美理想和价值取向的。他明确指出，书至南北朝，“至矣，观斯止矣。”（《卑唐第十二》）乃是最高的典范。而南、北朝中，只有“南碑与魏为可宗”（《十六宗第十六》），而南碑与魏碑中又尤以魏碑为佳，它“骨肉峻宕，拙厚中有异态”，“自能蕴蓄古雅”。有后人“所不能为者”（同上），“故言魏碑，虽无南碑及齐、周、隋碑，亦无不可”（《备魏第十》），“虽终身不见一唐碑可也。”（《卑唐第十二》）可见，康有为把书法变革问题归结为尊魏碑，从而表明了他标举学古的审美旨归，那就是对以“雄强茂密”为代表的阳刚之美的不懈追求。透过《广艺舟双楫》这部书学巨著，康有为期望书

法与国运一样由积弱走向雄强的理想昭然若揭，康有为书法的审美理想也由此凸现出来了。

二

康有为在书法上倡导变法，着眼于书法艺术的表现性特征，他的审美理想亦落脚于此。为匡正书坛之衰弱风气，康氏极力推崇“雄强茂密”的审美理想。

《广艺舟双楫》中，康有为对《爨龙颜碑》格外垂青。此碑被他列为碑刻品级中的最高品位——“神品”的第一位，被尊为“第一碑”。在《论书绝句第二十七》中，康有为特别提到：“宋《爨龙颜碑》浑厚生动，兼茂密雄强之胜，为正书第一。”

“雄强茂密”是康有为自己理想书风的集中概括。包世臣早在《艺舟双楫》中便已对“雄强茂密”的内涵有过具体描述：“《书评》谓太傅茂密，右军雄强”，“雄则生气勃勃，故能茂；强则神理完足，故能密。是茂密之妙已概雄强也。”在《广艺舟双楫》中，康有为更用南北碑刻的“十美”来进行阐释：“古今之中，唯南碑与魏碑可宗。可宗为何？曰：有十美：一曰魄力雄强，二曰气象浑穆，三曰笔法跳越，四曰点画峻厚，五曰意态奇逸，六曰精神飞动，七曰兴趣酣足，八曰骨力洞达，九曰结构天成，十曰血肉丰满”（《十六宗第十六》）。所谓魄力雄强，气象浑穆，意态奇逸，精神飞动，兴趣酣足，是从整体感觉上给审美主体造成一种“大”的感受，是从数量上给人以美感；所谓笔法跳越，点画峻厚，骨力洞达，结构天成，血肉丰满，则从具体结构和笔法上表现出一种沉重的“力”感，是从质量上给人以美感。“大”和“力”正是“雄强茂密”阳刚之美所综合表现出的有意味的形式。这一表现形式不是以书法作品的外在尺度来衡量，而是通过审美主体的审美观照和审美体验来完成的。正如包世臣所分析的那样，“雄强”与“茂密”是相互依存，不可分割的整体。“雄强”体现为外在的健动之力，“茂密”体现为内涵的充实之力，二者完美的结合方为真正的阳刚之美。因此，没有“雄强”就谈不上“茂密”；做不到“茂密”，“雄强”亦不复存在。康有为之所以竭力鼓吹尚碑意识，就因为碑刻中体现了“雄强茂密”阳刚之美的审美理想。

我们试析一下康氏在“碑品”中列为“神品”第一，在《十六宗第十六》中列为“雄强茂美之宗”的《爨龙颜碑》，便可窥见“雄强茂密”审美理想的真谛。

康有为认为：“盖书，形学也，有形则有势”，“得势便则已操胜算”（《缀法第二十一》）。这种“势”可使书法作品产生一种力量，使审美主体在对客体的欣赏过程中情不自禁地被卷入其中。康氏在对《爨龙颜碑》品评中的感受是“浑金璞玉”（《体系第十三》），如“轩辕古圣，端冕垂裳。”当我们在对《爨龙颜碑》的整体章法进行观赏时，的确能感受到一股雄浑、厚重、古朴、丰厚、超凡脱俗之气势扑面而来。该碑属“平正之白”，这种布白极易产生“布如算子”的局面，“馆阁体”正是由于“断鹤续凫，整齐过甚”（《卑唐第十二》），丧失了生命活力，导致板滞僵死的病态出现。而此碑却能在布局上做到“计白当黑”，“寓变化于整齐之中，藏奇崛于方平之内。”（《备魏第十》）并注意“使疏处可以走马，密处不使透风。”（《余论第十九》）做到字距、行距之间疏密得当，洞达跌宕。虽笔画粗壮，却仍有茂密之感。且字与字之间偃仰向背，顾盼有致，朝揖避就，妙趣横生，各种意态，变化莫测。虽疏朗透气，但行气连贯，笔虽断而意连，貌形散却神聚。于是，整体上的雄强之势油然而生。

人们即使迫近了看该碑的点画笔法，亦如康氏所言：“宋碑则有《鬯龙颜碑》下画如昆刀刻玉，但见浑美。”（《宝南第九》）那体态各异的点，似高峰坠石，态势惊险；横画竖画，中截坚实，似千里阵云；钩趯含蓄丰满，撇捺横扫千军，可谓气势雄强峻厚，神奕飞跃；行笔果断干净，变化多端，极富节奏感。更为突出的是，此碑做到了“凡字无论疏密斜正，必有其精神挽结之处。”（包世臣《艺舟双楫》）如碑中之“德”字的“四”部，“光”字的两点，均为字中精神风貌所在。它们在点画、笔法上的雄强厚重、茂密丰满与结字、章法有机地组合起来，如众星辉映河汉，似狂涛翻卷大海，给审美主体以心灵的满足和愉悦，使人体味到昂扬向上的阳刚之美。《鬯龙颜碑》如此雄强茂密的风格体貌，自然为康氏所倾倒，难怪他为此碑戴上那么许多“第一”的桂冠。

必须指出，康有为在书法美学上推崇“雄强茂密”的阳刚之美，与他在诗文美学上提倡豪壮雄奇的风格美是一致的。他特别喜爱那种“泻如江河，舒如行云，奔如卷潮，怒如惊雷，咽如流滩，折为引泉，飞如骤雨”（梁启超《写南海先生诗集序》）的具有壮美风格的诗篇。康氏标举阳刚之美，既和他“戊戌遭祸”，“阅劫已夥”（同上）的亲身经历有关，更和时代的苦难深重的境遇相连。他的美学理论和诗文、书法作品，乃是寄托和抒发他不能自己的“抑塞磊落之怀”和描绘“遒狷奇伟之境”（同上），乃“志浑厚而气雄恣者，莽天地而独步，妙万物而为言，悱惻其情，明白其灵，正则其形……。斯其为情深而文明，气盛而化神者耶！”（同上）

三

康有为在书法中推崇“雄强茂密”阳刚之美的审美理想，在整部《广艺舟双楫》中是通过抑帖卑唐、尊魏崇碑来实现的。

被康氏盛誉率先为碑学“伐木开道”、“作之先声”（《尊碑第二》）的阮元，在《南北书派论》中认为：书分南北二派，“南派乃江左风流，疏散妍妙”，“北派是中原古法，拘谨拙陋”，指出“元明书家，多为《阁帖》所囿，且若《禊序》之外，更无书法，岂不陋哉！”纠正此弊的出路在于：“所望颖敏之士，振拔流俗，究心北派，守欧褚之旧规，寻魏齐之坠业，庶几汉魏古法不为俗书所掩，不亦伟欤！”包世臣更在《艺舟双楫》中尊碑贬唐：“北朝人书，落笔峻而结体庄和，行墨涩而取势排宕。万毫齐力故能峻，五指齐力故能涩。”“北碑字有定法，而出之自在，故多变态；唐人隶无定势，而出之矜持，故形刻板。”康有为在此基础上重新对前人书法加以总结归纳。他以书法艺术的表现性特征是否符合其“雄强茂密”审美理想作为评判标准，提出了自己的观点：“以帖观之，钟王之书，丰强秾丽，宋齐而后，日渐纤弱；梁陈娟好，无复雄强之气。”（《体变第四》）帖学发展到元、明、清更是“率姿媚多而刚健少”（同上）。而“北碑当魏世，隶楷错变，无体不有，综其大致，体庄茂而宕以逸气，力沉着而出以涩笔，要以茂密为宗。”（同上）据此，康有为纵横捭阖，反复论证，抑帖尊碑，“宝南”、“备魏”而“卑唐”，乃致不惜偏执一端，以此宣扬自己崇尚的“雄强茂密”审美理想。

康有为“抑帖”，是认为“夫纸寿不过千年，流及国朝，则不独六朝遗墨不可复睹，即唐人钩本，已等凤毛矣。故今日所传诸帖，无论何家，无论何帖，大抵宋、明人重钩屡刻之

本。名虽羲、献，面目全非，精神尤不待论。譬如子孙曾元，虽出自某人，而体貌则迥别。”（《尊碑第二》）从书法实践上看，尽管清代帖学以张照、刘墉最为声名显赫，“然已远逊明人，况其他乎。”帖学“流败既甚，师帖者绝不见工。”（同上）

康有为“卑唐”，是认为唐代书法“专讲结构，几若算子，截鹤续凫，整齐过甚。”（《卑唐第十二》）已丧失了书法艺术的生命力。而且“欧虞褚薛，（六朝）笔法虽未尽之，然浇淳、散朴，古意已漓，而颜柳迭奏，斯灭尽矣。”加之“良以世所盛行欧虞颜柳诸家碑，磨翻已坏，名虽尊唐，实则尊翻变之枣木耳。”（同上）有鉴于此，“若从唐人入手则终身浅薄，无复窥见古人之日。”（同上）可见，在康氏看来，无论是师帖还是尊唐，都是舍本求末，只能造成书风的衰靡、纤媚，气尚卑弱，“无复雄强之气。”（《体变第四》）甚至会“陷于偏颇剽佼之恶习”，“荡为软滑流靡一路”，“无复超生之日矣”（《学叙第二十二》）。有破，当然要有立。极端的“抑帖卑唐”之后，便有了矫枉过正的“尊魏崇碑”：“魏碑无不佳者，虽穷乡儿女造象，而骨血峻宕，拙厚中有异态，构字也紧密非常，岂与晋世皆当书之会耶何？其工也。”（《十六宗第十六》）“南北朝之碑无体不备，唐人名家，皆从此出，得其本矣，不必复求其来。”（《购碑第三》）康氏告诫学书者宜先学六朝碑刻，如此可“得其势雄厚，一身无靡弱之病”，倘若“浸而淫之，酿而酝之，神而明之，能如是十年，则可使欧、虞抗行，褚、薛扶毂，鞭笞颜、柳而狎蓄苏、黄矣，尚何赵、董之足云！”（《学叙第二十二》）指出“千年以来，法唐者无人名家。南北碑兴，邓顽伯、包慎言、张廉卿即以书雄视千古。”（《卑唐第十二》）因此，康有为振臂一呼：“今日欲尊帖学，则翻之已坏，不得不尊碑。欲尚唐碑，则磨之已坏，不得不尊南北朝碑。”（《尊碑第二》）

康氏还从清朝书法实践方面，论述了尊碑或崇帖所产生的不同气象：伊秉绶精于八分书“以其八分为真书，师仿《吊比干文》瘦劲独绝”；邓石如“既以集篆隶之大成，其隶楷专法六朝之碑，古茂浑朴”，此二人“分分、隶之治，而启碑法之门，开山之祖，允推二子。”而翁方纲由于是碑学出身“终身欧虞，褊隘浅弱，何啻天壤邪？”（同上）

康氏对所列举的南北朝碑进行了品第，其品第的依据是劲健古朴：“古人论书，皆尚险劲，二者比较，健者居先”，“今取古质，华薄之体益稍后焉。”（《碑品第十七》）在“神品”中，康氏取了《爨龙颜碑》、《石门铭》和《灵庙阴碑》；在妙品中，取了《郑文公碑》、《瘞鹤铭碑》、《泰山径石峪》及《六十人造像》等等，可见其十分重视摩崖造像一类气势宏大、意趣简朴之作。康有为专尚具有“雄强茂密”风格作品的观点非常明确。

在碑学中，康氏采取的是“卑唐”的立场。即使是一代宗师颜真卿，在他眼里也是“出牙布爪，无复古人渊永、浑厚之意”（《卑唐第十二》）。但在《本汉第七》中，他又称：“吾尝爱《邕阁颂》结体茂密，汉末已渺，后世无知之者，惟平原章法结体，独有遗意。又《裴将军诗》雄强至矣，其实乃以汉分入草，故多殊开异态。”他主张“学者若欲学书，亦请严画界限，无从唐人入也。”但康氏又不否定唐碑中有可取之处。他指出：那些“小唐碑”可以取法，因其“笔画丰厚古朴”，“古意未漓”，“博大浑厚”，“不失六朝矩矱”而“茂密有魏风”（同上）。可见康氏对唐碑的或“卑”或“崇”或舍或取，皆视是否“雄强至矣”，是否“茂密有魏风”。

在《说分第六》中，康有为明白地说：“汉人隶法莫不茂密、雄厚”，“吾于汉人书，酷爱八分，以其在篆、隶之间，朴茂、雄逸，古气未漓。在桓、灵以后，变古已甚，滋味殊

薄；吾于正楷不取唐人书，亦在此也。”在《全论第十九》中，康氏还对六朝和唐以后的笔法进行比较，指出“六朝笔法，所以超绝后世者，结体之密，用笔之厚，最为显著。而其笔画气势舒长，虽极小字，严整之中，无不纵笔势之宕往”，当然可尊；“自唐以后，局促褊急，若有不终日之势”，自然该卑。

总之，康氏以“雄强茂密”的审美理想为原则对历代书法加以衡量和取舍，无论是《说文》、《本汉》、《传卫》、《宝南》、《备魏》、《取隋》、《卑唐》，还是《尊碑》、《碑品》、《碑评》、《体系》、《导源》、《十六宗》，抑或是论述技法的《执笔》、《缀法》和实用的《购碑》、《干禄》、《榜书》，都贯穿着这一原则。

四

康有为书学思想的倾向，必然深深影响其书法实践。在理论上标举“雄强茂密”的审美理想，对秦以来书法在进行一番党同伐异的同时，康氏身体力行，以其书法作品的豪迈恢宏的气度，奇逸峻拔的势态震世骇俗。

康有为的书作，“有纵横奇宕之气”（《书林藻鉴》），“气象雄伟，局势宽博，愈大愈妙。”（丁文隽《书法精论》）“他善作‘擘窠大字’，固然由于他意量宽博，但其姿态，则纯从王远得来”，“他对于《石门铭》得力最深，其次是《径石峪》、《六十人造像》及云峰山各种。”（沙孟海：《近三百年的书学》）康氏对那些遒劲舒展、外松内紧、雄浑古朴的摩崖书风浸淫良深，又于本朝的碑学书法集大成者邓石如、张裕钊以及伊秉绶的书作中获益非浅，加之其渊博的学识，广博的阅历，强烈的求变精神化入书作之中。在康氏书作中，他以魏碑用笔及体势为主，兼收篆隶笔法，行书体格，气势宽博，精神飞动，意态放纵，笔笔发于胸而达于神。因为他深谙。“有形则有势”，“得势便则已操胜算”（《缀法第二十一》）的秘诀。“康体”书法借助北碑字形的茂密生动，点画的偃仰向背，在结体上中宫紧缩，下部疏散；布白上遵循疏可走马，密不透风的北碑布白的原则，用笔上逆锋入笔以蓄势，涩笔迟速以藏力，气雄力健，血浓骨老，筋藏肉莹，最终达到了一种凝重、雄强的气势，超然洒脱的仪态，阳刚豪放之气弥漫书作。康有为的弟子肖娴女士在评析康氏书法给人的审美感受时指出：近代书家中，在风格上能尚“重”、“拙”、“大”、三字的人中，“康有为是其中较典型的一个”。所谓“重”，指的是深厚、凝炼，有金石之感；所谓“拙”，指的是古朴、率真，有生涩之感；所谓“大”，指的是险峻、舒朗，有高远之感。欣赏康氏书法时“都有一种感受，如同登上南京灵谷塔似的，眼前十里深松，涛声浩荡；青山如壁，横插半空；随处存着六朝遗迹，势有一种虎踞龙盘之气”。（转引自《中国书法工具手册》）

综上所述，康有为所著《广艺舟双楫》极力倡导尊魏崇碑，卑唐抑帖。他想通过崇尚“雄强茂密”的书法美学理想来推动书法和政治变革，振兴每况愈下的社会风尚。他期望书风的从积弱走向雄强与期望国运从积弱走向雄强大旨一致。由此我们不难理解康氏何以如此持论偏激，矫枉过正。无论如何，由于康有为等人的大肆鼓吹，“雄强茂密”的碑学书法，终于在书坛上取得了与“妍妙秀媚”的传统帖学并驾齐驱的地位。康有为在书法理论和书法实践上为中国书法艺术的发展作出了杰出的贡献。